

Tóth Ákos
EGY (KI)ÁLLÍTÁS KÉPEI
(FESTMÉNYVERSEK ABSZTRAKT MŰVEKRŐL)

*„Az absztrakt festészet Eponümosztát,
Narcissust némának képzelhetjük.”*

(Arnold Gehlen)

I.

A vizuális művészetek jelentéstelítettségére vonatkozó előfeltevés, illetve e jelentésegységek feltárását célzó műveletek évszázadokon keresztül az érzéki észlelés verbalizálhatóságának tapasztalata körül tájékozódtak. A XIX. század végén a művészettörténet-tudománynak az esztétika redukálására irányuló elméleti koncepciói az ikonográfiai értelmezés kialakulásához vezettek, mely hármas szintezésű rendszerével az elsődleges, faktikus tényezőktől a kulturális beágyazottságú képi szervezőelemein keresztül az egyénített motívumhasználatig terjedően értelmezte főként a klasszikus újkori táblaképfestészet alkotásait. A XX. századi fejlemények ismeretében – melyek a hagyományos képforma keretein belül radikalizálják a konceptualizálhatóság lehetőségét – kérdésessé válik az elsősorban a műalkotás kultúra-„közvetítő” szerepét előtérbe helyező elméletek kortársi felhasználhatósága. „Alig van előkép olyan próbálkozásokra, amelyek az értelmezés nyelv irányultságú eszméjének határain túllépve, a kép hermeneutikájáról kísérlelnék meg beszélni. Ezen a téren még a képi értelmezés korábbi történetére sem támaszkodhatunk. A tradicionális »Iconologia« is csupán egy a képi tartalomra és annak azonosítására vonatkozó utalási rendszert képvisel.”¹ Az absztrakt képfelület jelöltet és jelölőt asszimiláló esztétikája, mely egyeztethető a gadameri „esztétikai meg-nem-különböztetés” programjával, a verbális potenciált korábban elképzelhetetlen módon kérdőjelezi meg, amikor a referenciális olvasás gesztusait a világszerűtől mindig visszautasítja az elsődleges jelölők szintjére. A dolgozat egy adalék szemponttal kíván hozzájárulni a nonfiguratív művészet interpretációs stratégiáinak immár könyvtárnyi szakirodalmához. Amennyiben „a kép hermeneutikájának eredete ott található, ahol a szem képi élménye a nyelv közegébe megy át”, úgy a festményvers változatai egyként vonatkoztathatók a

¹ Gottfried Boehm: A kép hermeneutikájához (Eifert Anna ford.) – In.: Athenaeum I. kötet 1993 (4. füzet) 88.

modernizmus esztétikai filozófiájára, illetve egy verses műfaj legújabb kori történetére, mely röviden a nyelvi funkció-váltás, –vesztés problematikája körül körvonalazódik. Nyílik-e különút a költészet számára e „nyelv nélküli terek” (Helmuth Plessner) felé, melyek a szaktudományok objektivista nyelvi kódjain látszólag túl helyezkednek el?

II.

A költői szöveg és festészet egymásra vonatkozásának és konvertálhatóságának problémája a művészetkritika és –filozófia legsűrűbben tárgyalt, időszakosan prosperáló kérdései közé tartozik.² Az előzmények legfontosabb fejezetei: a platóni-arisztotelészi filozófia e téren egymással kontrasztív viszonyban álló nézetei, a reneszánsz paragone-jelenség kivételülései. A német idealizmus a szó-vizualitás státuszát ambivalensen tárgyaló esztétikája (Kant, Hegel) során keletkezett a komparatív szempontokat máig egyik legeredetibben hasznosító tanulmány, Lessing *Laokoonja*. A korszak retorikája Hegel művészetfilozófiai utópiája kapcsán pedig átvezet a XIX.-XX. századi modern művészet recepciójában állandósult kijelentésekhez, melyek a művészet múltjellegének belátását és a művészi szép definíciójának az eszme érzéki megjelenítéseként való meghatározását konzerválták.

A költészet és festészet ekvivalenciájának filozófiai toposza megújuló és keletkező argumentumokkal a század paradigmatis esztétikáiban továbbra is problémaként jelentkezik, mely ezúttal mind élesebben vetül fel a kortárs vagy modernista képzőművészeti fejlemények ismeretében, melyek egészen kivételesen konkretizálják és sajátítják el az elméleti konzekvenciákat.

Heidegger tanulmánya, *A műalkotás eredete*, mely minden bizonnyal nevezhető a XX. század első felét meghatározó esztétikai iránymutatásnak, újra felszínre hozza a megnevezés/költészet egyéb művészetekkel szembeni primátusát. „Mégis, a nyelvi mű, a szűkebb értelemben vett költészet, kitüntetett helyet foglal el a művészetek teljességében.”³ A gondolatmenet továbbfejlesztése a következő kijelentés: „A művészet, mint költészet történik meg.”⁴ A költészet meghatározása e

² Ld.: Wladyslaw Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai: hat fogalom története* (Sajó Sándor ford.) – Kossuth Kiadó, Bp. 2000. 62.-94.

³ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete* (Bacsó Béla ford.) – Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. 112.

⁴ Uo.117.

diskurzusban folyamatosan ingadozik a speciális kategória-fogalom formai összetevőkkel harmonizáló definíciója (ld.: kizárólagosan Hölderlin, Rilke, Mörike verseit idézi) és a metaforikus megnevezés analógiás kiterjesztő mozdulata között („Minden művészet mely megtörténni engedi, hogy a létező igazsága mint olyan eljöjjön – a lényegét tekintve költészet.”). A lényeg, mint eredet heideggeri kijelölése azonban a nyelvi megelőzöttség, az univerzális verbális kompetencia modelljét sejteti, mely alapvetően a nyelvi létmód számára tartja fenn interpretatív stratégiáit. Gadamer *Die Wahrheit des Kunstwerk* (A műalkotás igazsága) előszavában jegyzi meg a költői szó szerepét illetően: „A nyelv aprioritása, úgy tűnik, nemcsak a költői műalkotásnak képezi különös jegyét: minden művön túl a dolgok minden dologlétére érvényes...Az a gondolkodás, ami költészetként gondol el minden művészetet, és kibontja a műalkotás nyelvi létét, maga is még csak úton van a nyelvhez.”⁵ A megállapítás alapszólama szinte előrevetíti a gadameri művészetfilozófia recepciójaként rögzült emblematiszós szerkezetet Odo Marquard-tól: a szöveghez viszonyuló lét.⁶

Kései esztétikai tanulmányaiban Gadamer kísérletet tesz a heideggeri hagyomány többször felemlített egyoldalúságainak és preferenciáinak a feloldására, mikor annak történeti és temporális hiányvonatkozásait megkerülve egy stílusérzékeny hermeneutikát javasol.⁷ Az absztrakció jelenségére adott válaszai rendre a leképezéssel oppozícióba állított képfogalomhoz közelítik a „már nem szép művészetként”-ként felfogott kortárs művészettapasztalat tárgyát. A költői nyelv és a nyelv viszonyát analogikusan rendeli hozzá a referencialitás elől az esztétikum irányába elmozduló képiség, képfogalom illetve a leképezés jelenségeihez. Így ismét a költészettel azonosított nyelvi diszkurzivitás jelenik meg, mint a képi jelentéstelítettséget 'par excellence' értelmező művészi forma.⁸

A leképezés leggyakrabban emlegetett példája a portré, képmás, mely természeténél fogva törekszik a valóság optikai rögzítésére, ellenkező esetben önmagát kérdőjelezi meg, hiszen elveszti identifikatív-kijelölő funkcióját. A nyelv kommunikatív felhasználása hasonlóképp értékelhető a gadameri gondolat

⁵ Uo. 30.

⁶ Ld.: Gottfried Boehm: A lét gyarapodása (Kukla Krisztián ford.) – In.: *Vulgo* II évf. 3.-4.-5. szám

⁷ Ld.: Gottfried Boehm: Az idő horizontja – Heidegger mű fogalma és a modernség művészete (Schein Gábor ford.) – In.: *Enigma* 17. szám 39.

⁸ Ld.: Hans-Georg Gadamer: Szó és kép – „így igaz, így létező” (Schein Gábor ford.) – In.: *Uő: A szép aktualitása* – T-Twins, Bp. 1994 228-229.

analógiateremtő rendszerében.

A modernizmus esztétikáját vizsgálva mindegyre a modern művészetfogalom-képfogalom romantikus elmélete tűnik elő, amiben elsőrendűen manifesztálódik a műalkotás költészet-alapú modellje. Hans Belting felhívja a figyelmet arra, hogy „a romantikus művészetfogalom hatástörténetének paradoxona abban rejlik, hogy a kortárs képzőművészetben majdnem egy évszázaddal elkészt.”⁹ Ez némileg magyarázatul szolgálhat a hegelianus filozófiai narratíva elsőrendűen modern művekre való alkalmazásának. „Bár Novalis a költészetéről is beszélt, mégis a képzőművészet remekműve szolgáltatott számára alkalmat a mérték nélküli művészetszemlélet kibontakoztatására, és ezen belül az abszolút mű a költészetre hasonlított.”¹⁰

Arnold Gehlen összefoglaló monográfiájában szintén kísérletet tesz a modern festészet szociológiai és esztétikai analízise során a történeti mintaszolgáltatás interpretatív és argumentatív visszavezetésére: „Avagy megtörténhet, nagyon ritka esetekben, hogy kicserélődik a művészetek „vonatkoztatási mezeje”, mint ahogy újabban a szubjektivitás lépett a „természet” helyére. Ezt a romantikusok kezdték el, Friedrich Schlegel azt követelte (*Allgemeine Grundsätze über die Malerkunst*. 1803), hogy a festő legyen költő.”¹¹

A modern eredetprobléma visszavezetési kísérletei annak egy „nem szép művészet”-ként való megnevezésében jelentkeznek, mely geneziséét a romantikus mű hegeli dialektikában elfoglalt szerepe mentén értelmezi. A művészet definíció (s ezt elsőként a képzőművészeti pozicionáltság vonta maga után) ingadozása saját létmódja körül mára a mérvadó esztétikai stúdiumokban is negatív önmeghatározáshoz vezetett: „A művészet egész története az önmagát nem művészetként tudó művészet története. Vallásos vagy profán társadalompolitikai életösszefüggésbe van ágyazva, melynek díszéül szolgál és melynek szépségét és emelkedett létet biztosít. Amikor művészetként, értelemtől elidegenedett puszta képességgként virtuozitását bizonyítja, akkor a hanyatlás állapotában van.”¹² A művészet XX. századi társadalmi és szociológiai értelemben vett

⁹ Hans Belting: A művészet a modernség tükrében (Schein Gábor ford.) – In.: Enigma 22. szám 28.

¹⁰ Uo. 28.

¹¹ Arnold Gehlen: Kor-képek (A modern festészet szociológiája és esztétikája) Bendl Júlia ford. – Gondolat, Bp. 1987 278.

¹² Hans-Georg Gadamer: A művészetfogalom változása (Hegyessy Mária ford.) – In.: Enigma 22. szám 45.

presztízscsökkenése ugyancsak a hegeli esztétika hasonló pontjaiban talál önismerésre, melynek alapján megképződik az újkori műalkotás ontológiai státuszának egy speciális változata: az öntudatos-tudatra ébredt, önmagát művészetként tudó munka, mely ellentétben áll az újkort megelőző művek utólagos kanonizálási folyamatainak elsősorban kvalitatív közelítéseivel.¹³ Marquard újabb szempontokkal gazdagítja a modernség esztétikai diskurzusának hegeli vonulatát, mikor a „többé-nem-szép-művészet” freudizmusra, tudattalanra fogékony elemeit a romantikus műfogalomhoz köti, mely Hegelnél a múlt harmonikus-idealisztikus klasszikus művészetformáival szemben mutatkozik meg, s melynek a szép fogalmát Hegel valóban fenntartotta.¹⁴

A dolgozat későbbi részében tárgyalta 1950-60-as évek főként észak-amerikai képzőművészete kapcsán szintén a művészetkritika fontos pontja a romantika-probléma előtérbe kerülése. A korszak fő teoretikusai (Clement Greenberg, Lawrence Gowing, Barbara Ross, Robert Rosenblum, Harold Rosenberg) számára az absztrakt expresszionizmus, majd a minimalizmus művészete a fenséges romantikus felfogásának akceptálásában, illetve elutasításában válik megragadhatóvá. A kérdést látványosan J. M. William Turner 1966-os new yorki kiállítása aktualizálta (a kiállításnak a MOMA adott otthont, amely előtte Monet 1960-as kiállításán kívül nem kortárs művész munkáinak retrospektív kiállítást nem rendezett), mely a kortárs képzőművészet alakulását a romantikus analógia kontextusában értékelte újra. A történeti aktualizálása, illetve az aktuális historizálása mentén elgondolt program jelentősen járult hozzá az évtized művészetének elméleti feltérképezéséhez.¹⁵ Az absztrakt művészet Turner-féle eredettörténetét az impresszionistával ütköztetve Elderfield a korai Turner-képeket mellőzve, főleg a festő kései munkásságára hivatkozva érvel a romantikus tradíció – még ha annak egyik egyik határjelenségeként szemlélhető a Turner-életmű java – újrakanonizálása mellett. A rothko-i „color field”-től Pollock „action painting”-jéig mutat be műpárokat a kapcsolat alátámasztására. A minimalizmust anti-romantikus fordulatként értékeli, és a mintaszükséglet legitimáló funkcióját az autonómia-igény beteljesülésével irrelevánsnak látja. A hagyomány dinamikájának hullámmozgása

¹³ Ld.: Hans Belting : *Kép és kultusz* (A kép története a művészet korszaka előtt) Schulz Katalin, Sajó Tamás ford. - Balassi Kiadó, Bp. 2000

¹⁴ Ld.: Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép-művészet* (Breier Zsuzsa ford.) – In.: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* – Ikon Kiadó, ELTE Esztétika Tanszék, Bp., 1995, 98.

¹⁵ Ld.: John Elderfield: *The precursor* – In.: *American Art of the 1960s – The Museum of Modern Art*, New York, 1991, 65., 71.

rendszerében így elsősorban a történeti aktualizálása kapcsán érvényesül, s a kortárs fejleményekhez társítható hagyomány-minták újrahasznosítása terén: „Of course, once modernism itself began to be questioned, all of this would change. As a new, postmodern climate of taste developed, the premodern precursor returned. The blessing of the past was wanted again.”¹⁶

A felsorolt megjegyzések arra a kérdésirányra kívántak magyarázatot találni, hogy napjaink művészetelméleti tanulmányaiban van-e még relevanciája egy festészet-költészet kapcsolatnak, vagy az csak esztétikatörténeti programpontok konnotációja, s mint ilyen, melyik az a legélénkebb hagyomány, mely felülírhatja a század vizualitást és verbalitást dinamikusan továbbgondoló és radikálisan kivitelező kezdeményezéseit. Az eredetvizsgálat világíthatja meg a szaktudományban látszólag spontán keletkező, ám annál kevésbé feltárt szempontot, mely a kortárs képzőművészet tárgyainak analogonját mindegyre a költői nyelvben találja fel: „Ez az anyagtalan művészet ezen a téren figyelemre méltó rokonságban van az ugyancsak anyagtalan lírával. A líra esetében is csak a mesterművek tudnak lebilincselni. Egy középszerű regény még mindenképpen betölthet valamilyen feladatot, egy középszerű költemény untat és bosszant.”¹⁷

A festményvers történeti poétikájának nyomonkövetése azt mutatja, hogy viszonylag folytonosan fellelhető az európai táblaképfestészeti hagyomány kialakulásától kezdve. Egyetlen feltételként a festészeti tárgynak, mint esztétikai objektumnak a szakrális-társadalmi-rangjelölő funkciótól való eltávolodását írta elő, hiszen a műfaj önmeghatározásának része a kontextustól leválasztott, egyedi létezésében-kijelentésként tekintett műalkotás retorikus újrendezésének programja. Gottfried Boehm Gadamer-interpretációjában teszi világossá, miként függenek össze a képre irányuló nyelvi formula, valamint a kép történetileg változó definícióinak a képfogalom ontológiai státuszában realizálódó kérdései. „A hermeneutikai reflexió tétje az egyes képfogalmak kritikai megvilágítása, határaik (de szintúgy sajátosságaik) láthatóvá tétele, mégpedig azon szándéktól vezettetve, hogy kibővítsük a kép jelentéstartományát, valamint rekonstruáljuk rejtett valenciáit.”¹⁸ A nyelvi potenciál újrafelidéző-illusztratív funkcióinak határszituációba kerülését szintén festészettörténeti paradigmaváltáshoz köti, mely megfeleléseket jelez a stílustörténeti/formális jelenségek és a megismerés nyelvben

¹⁶ Im. 87.

¹⁷ Heinrich Lützeler: Absztrakt festészet (Jelentősége és határai) Dr. Szabadi Elemér ford. - Corvina, 1970, 11.

¹⁸ Gottfried Boehm: A lét gyarapodása 72.

kódolt eszméje között. „Az absztrakt kép feltehetőleg a legidősebb példája a hermeneutikai kihívásnak.(...)A hermeneutikai képeszme termékenysége nem éppenséggel a határához érkezik-e itt?”¹⁹

A festményvers tárgyválasztása ily módon vonja maga után az egyéni ízlés/szimpátia körén túl az adott hagyomány dinamikájának és esztétikai dogmák legitimitásának problémáját. A műfaj vizsgálatának sajátos interdiszciplináris érdekelttségét jelzik a versek szemantikai kiterjedésére vonatkozó megfigyelések, melyek a limitált/redukált jelentésregisztereket egyetlen referenciapont, a kép megfeleléseiként értelmezik, s ezáltal a verbális kódok diszkurzív működése nem eltérő konnotációjú világdarabokra, hanem egy egységes autoritással rendelkező tárgyra irányul.

A kijelentések igazságtartalmának feltételei a műalkotás tárgyjellegének belátásán vagy elutasításán nyugszanak. „Egy valódi dolog identitása azon a lehetőségen alapszik, hogy annak léte és megjelenési módja szétválaszthatók. Ez azért lehetséges, mert egy dolog kategoriális stabilitása annak változó megjelenési formáján túl is megtartja elsőbbségét, ezt hagyományosan a szubsztancia és akcidencia különbségeként jelölték meg.”²⁰ A festett dolog esetében lét és megjelenési forma koegzisztenciája a nyelvi felidőzés radikálisan kontextusfüggő alakzatainak kedvez. A kép alapstruktúráját adó objektíválható tárgyfogalom és annak aktuális realizációja a verbalizálás részleges eredményeihez kötődik, mivel a kategoriális kijelentések inautentikusak a „változó predikátumok” rögzítésében. A mű és a tárgyiség közti kapcsolódások a XX. század művészetfilozófiáinak (Heidegger: dolog-eszköz-lét) és kísérleteinek (pl.: Duchamp) egymást feltételező voltában problematizálódtak. A festményvers válaszai kiterjednek a műalkotás létének erre a kérdésére is, amennyiben egy világszerűen elgondolt képi értelmezés egészen más státuszt tulajdonít a műnek, mint egy azt „magánvalóságában”, esztétikai tárgyként, lét és megjelenés egyedi konfigurációjában észlelt befogadás. Az absztrakció formaproblémái a megjelenés radikális kiterjesztését célozzák, fenntartva a kérdést eközben, hogy minek a léte nyilvánul meg. Az erre irányuló kérdés primér módon jut kifejezésre a festményvers poétikájának leírásában, mely működése révén állítja a szemantikailag telített absztrakció lehetőségességét.

III.

¹⁹ Uo. 80. illetve ld. ide: Hans-Georg Gadamer: A művészetfogalom változása 51.

²⁰ Gottfried Boehm: A kép hermeneutikájához 92.



Lehetséges-e feltárni egy problémakört, mely a „tudatos nem közlés” (Aradi Nóra)²¹ negatív kritikájától az abszolút jelentéstelített műtárgy ideájáig terjedő határpontokon tájékozódik a szaktudományok diskurzusában?

A modernizmus képzőművészeti megnyilvánulásainak a jelentésség-verbalizáció iránti érdeklődésére utalnak a stílusmegjelölések szemantikailag ilyen irányú előfeltevésekkel élő alakjai (absztrakt, nonfiguratív, nem ábrázoló művészet stb.). Az igen tág konnotációjú kijelölések valójában alrendszerek és kategóriák tömegét foglalják magukba, mintegy stigmatizálva mindegyiket a jelentéstulajdonítás redukción-elvonáson (absztrakt) vagy tagadáson-negáción (nonfiguratív, nem ábrázoló) értett változataival. Az önmegnevezés aktusának ilyen módzatai még egy tanulsággal szolgálnak: a XX. század művészeti irányzatai egymást gyorsan váltó formavariációi a stílus szó tradicionális értelemben vett kiterjesztő mozzanatával csak egy jelentéstani problémában válnak megragadhatóvá. Az absztrakció, mint alakítási módszer, következményekkel terhesen alkalmazható a Kandinszkijnek tulajdonított *Első absztrakt akvarelltől* (1908) kezdve²² napjaink művészeti jelenségeinek megnevezésére. A századelő innovatív esztétikai programjai közül is kiemelkedik Wilhelm Worringer 1908-as *Absztrakció és beleérzés* című disszertációja, mely e két fogalom mentén érti újra a művészettörténet tárgyait, illetve emeli be a vizsgálódás homlokterébe az addig marginális pozícióban lévő természeti népek tárgyművészetét. A hagyománnyal oly módon létesít konstans viszonyt, hogy a riegli Kunstwollen fogalmához közelíti „az általános szerves létre kiterjedő önelidegenítési ösztön” stíluseszményét, az absztrakciót.²³ Egy ilyen széles konszenzuson alapuló stílusdefiníció szolgálhat csak magyarázatul a század erősen differenciált művészetét leíró kijelentés egységesítő gesztusára.

A fogalom extenziója és belső megosztottsága a jelentésemeléttel foglalkozó, interpretatív elméletalkotásban az ellentétek kiépüléséhez vezetett. Az absztrakt művekkel szembeni nyelvi megragadhatatlanság sűrűn ismételt tézisével szemben a formavilág minimalizmusa és areferencialitása megjelenik úgy is, mint a hagyományos képleírással szembenálló, a megnevezéssel a mű szemantikai elemeit

²¹ Idézi: Hegyi Lóránd: Az 1945 utáni nyugati művészet történetének periodizációs kérdései – In.: Uő: Élmény és fikció (Modernizmus-avantgárd-transzavantgárd) Jelenkor, 1991, 73., 77.

²² Ld.: Anna Moszynska: Abstract art – Thames and Hudson Ltd., London, 1993. (2.) 28. és Heinrich Lützel: im. 11.

²³ Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés (Adalék a stílus pszichológiájához) Kocziszký Éva ford. – Gondolat, Bp. 1989, 18.

egészében birtokló nyelvhasználati mód. „De mit jelent az, hogy ezeket az elemeket nem tudjuk megmagyarázni (azaz leírni), hanem csak megnevezni? Ez nagyjából annyit jelenthet, hogy egy komplexum leírása – határesetben, ha az csak egyetlen négyzetből áll – egyszerűen a színes négyzet neve.”²⁴ A megnevezés, mely látszólag feloldja az ikonikusság és nyelviség ellentmondásait azonban csak egy ikonográfiai programjától függetlenített, kultúrösszefüggéseiből kiragadott műtárgy esetén tűnik célravezetőnek. Egy nyelvi kódolástól mentes vizualitás, úgy látszik, saját vizuális lehetőségeinek a végletekig redukálása által keletkezhet, amely mellett a szöveg kommentárként a létrehozás gesztusának elméleti pontjaira utalhat, vagy vállalja a megnevezés kontextusfüggetlen purizmusát. Az absztrakttal szembesített nyelviség tapasztalata, miszerint az európai táblakép tradíciója egy alapvetően literalista-mítosz központú környezetben határozta meg magát története során. „Az antik philostrátok »Eikones«-e is csak a képpé vált mítoszok elemzésére szorítkozott(...)A Horatiustól átvett képlet »ut pictura poesis« és a művészetek »paragone«-ja, amint az Leonardo da Vinci festészeti értekezésének bevezetésében található, még az ideális természet-kánon nyelvileg megfogalmazható normái és a kép tarka tartalma közötti teljesmértékű kommenzurabilis viszonyíthatóságból indul ki.”²⁵ Ez a vád megújulva még a század első felének haladó szellemi mozgalmaiban is felmerül, holott azok más szempontoktól vezérelve, szinte kivétel nélkül a különböző művészetek együttművelését, egyesítését, illetve ekvivalenciájának elismertetését szorgalmazták. „A még irodalomként minősített festészet”²⁶ titulusa így egy olyan időszakban születik, mely saját képzőművészeti törekvéseiben a literális hagyományok mindennemű figyelmen kívül hagyását tételezi (azokat egy meghaladott ikonikus paradigmaként értékelve), és amelynek művei a művészettörténet-írás történeti leírásai során minden korénál sűrűbben az irodalom (költészet) formáinak körében lelnek tipológiai mintáikra.

A festészeti tárgyak ilyen konstellációja foglalhat el jelentéstani szempontból egyazon szakmunkán belül is szélsőséges pozíciókat. Egyrésztől úgy értelmeződik, mint olyan tárgy, mely számára „nincsen olyan emberi vagy emberen kívüli dolog, melyet ne tudna kifejezni.”²⁷ A szemantikai potenciál „korlátlanágának”

²⁴ Barbara Rose: „ABC Art”, *Minimal Art* 290-91. idézi Donald Kuspit: *A minimalista művészet wittgensteini aspektusai* (Komáromy Zsolt ford.) – In.: *Enigma* 1995/2. 84.

²⁵ Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához* 88.

²⁶ Ld.: Louis Aragon: *A festészet kihívása* (Pacskovszky Zsolt ford.) – In.: *Átváltozások* 2001. (20.-21. szám) 65.

²⁷ Heinrich Lützel: *Absztrakt festészet* 192.

modusában létező műalkotás ideológiája ugyanúgy a referenciatartalmak elutasításának jelenségétől jut el a következtetésig, mint az ugyanezt negatív jelentésaktusként leíró munkák.²⁸ Heinrich Lützeler pozitív értelemkonstitúciója Sedlmayr véleményét, mely jelentés nélküli, abszolút festészetként írja le a művészettörténet e fejezetét, egy elidegenítő gesztussal idézi meg.²⁹ Lützeler írásában vitapozícióba helyezkedik több, az absztrakciót jelentés-negativitással illető munkával, így Redig de Campos *Die Krisis der Figur* című munkájából idézettel is, miszerint „tárgy nélkül nincs kifejezés”.³⁰ Analízisében példákkal illusztrálja, hogy a modern lélektan eredményei arra utalnak, hogy a tárgy nélküli vonalaknak is van kifejezőértékük, habár azok a referenciafogalom identifikáló jellegétől eltérően nem a transzcendens jelölt – érzéki jel szemiotikai modelljére épülnek.

Gottfried Boehm Cézanne festészetének heideggeri értelmezéséhez hozzájárulva az anomália feloldását kíséri meg: „Ami nem hordoz jelentést, sok jelentéslehetőséget tartogat.” Illetve: „A pontosan elhelyezett elemek rendkívül sokértelműek, bár önmagukban semmit sem »jelentenek«.”³¹ A megfogalmazás paradoxonba kódolt állítása a már korábban említett képi létmód – dologi létmód különbségéhez tér vissza: „Egy folt egyszerre több mindenre utalhat: falevélre, faágra, törzsre, fényre, térre, közelségre, távolságra és még ki tudja, mire.” A poli-szemantikus képrészek így állandóan a szemlélő aktív interpretatív gesztusai által a keletkezés-kifejlés alanyaivá válnak. A temporalitás ilyen irányú előterbe helyezése a mű-lét alap-vonatkozásait példázza, ahogyan a jelentéskiterjesztés tárgyra irányulását beteljesíti, ám a műalkotást a változó kondíciók következtében képtelenné teszi a verbális jelentésrögzülésre.

A következőkben a kommentár, mint a képzőművészeti eseményhez primér módon kapcsolódó szöveg szerepének vizsgálatával közelíték a festményvers funkcióinak belátásához. A XX. századi műkritika egy alapvető anomáliához kötődik, mely története során többször szembesítette önidentitása paradoxonszerű alapjaival. A kimondás lehetetlenségének retorikai kudarca régóta ismert a festészeti szakirodalomban, ám a probléma elsőrendűen az absztrakciót kísérő

²⁸ Pl.: „Az absztrakt festészet esetében nincsen képtartalom, és nincsenek kifejező emberi alakok, közvetlenül formákkal és színekkel állunk szemben.” In.: Heinrich Lützeler: im. 68.

²⁹ Ld.: uo. 12.

³⁰ Ld.: uo. 80.

³¹ Gottfried Boehm: Az idő horizontja – Heidegger mű-fogalma és a modernség művészete 44.

diskurzusban válik megragadhatóvá, ahol ez az esztétikai toposz összekötődik a kommentár funkcionális felértékelődésével. „Csak a továbbfejlődés az absztrakt festészet irányába hozta napvilágra az új problémát: a kommentárok elfolyóvá váltak, és minden irányba terjeszkedni kezdtek.”³² Márpedig mindkét oldalról, a befogadás illetve a mind ideologikusabbá váló művészet felől a kommentárigény növekedéséről számolhatunk be. „Az absztrakt kép nemcsak csendes szemlélődést, hanem a képtörténésben való aktív részvételt kíván meg. Részt kell vennünk a bemutatott rend építésében, benne kell élnünk a képen lejátszódó keletkezési folyamatban. Az absztrakt kép nemcsak meg akar jelenni előttünk, hanem élni akar bennünk. Az absztrakt kép úgy van megtervezve, hogy részesei lettünk keletkezésének.”³³ Az absztrakció sokat emlegetett megfigyelői szükségletéről: „Ez a helyzet a maga módján kétségbeesett, emlékeztet a sakkjáték bizonyos helyzeteire, amikor az ember lépéskényszerben van, de már csak rosszat tud lépni: a gondolkodás kommentáló igyekezete pszichológiailag van kikényszerítve, de ez az igyekezet egyáltalán el sem juthat a megfelelő szavakig, hiszen a tisztán optikai anyag nem teszi lehetővé azt, ami a zenében lehetséges: a pontról pontra végigvitt transzformációt egy másik jelrendszerbe.”³⁴

A fenti szempontoktól eltérő motivációval rendelkezik a század jelentős alkotóihoz, mozgalmaihoz kapcsolódó önkomentár irodalom, mely a recepció előfeltevéseit a kívánt módon aktivizálja, látja el konstruktív utasításokkal. Kandinszkij kései művei oly mértékben építkeznek a mester teoretikus műveiben lejegyzett (színelméleti, alaktani stb.) téziseire, hogy azok hermetizmusa ugyancsak például szolgálhatnak ahhoz a jelenséghez, melyben a post-histoire esztétikájának többé nem művészetimmanens³⁵ fejlődése a kauzalitás megkérdőjelezéséhez vezet.

A kommentár és a kritika megfelelését állítja reprezentációelméleti munkájának középpontjába Michel Foucault is. A két beszédmód történeti dialektikát mutat rendszerében: a kommentár uralja a nyelvi képességek XVII. századig terjedő időszakát, míg az ezt követő klasszikus kor a kritikai rögzítés alkalmainak kedvez. A két diskurzusforma azonban a nyelvi funkciók általános analízisének szintjére emelkedik, és a nyelvi reprezentáció két típusának leírására szolgál. A kommentár a reprodukció, a kritika pedig a verbális önreflexión keresztül megvalósuló absztrakció közlésformájában realizálódik. „A kritika megítéli és

³² Arnold Gehlen: Kor-képek 261.

³³ Heinrich Lützeler: Absztrakt festészet 187.

³⁴ Arnold Gehlen: Kor-képek 252.

³⁵ ld. ide: uo. 181.

profanizálja a nyelvet azáltal, hogy a reprezentáció és az igazság fogalmai szerint beszél róla. A kommentár viszont, megtartva a nyelvet létének áradásában, titkát fogva vallatóra, megtorpan az előzetesen létező szöveg meredek lejtője előtt, és azt a lehetetlen és mindig megújított feladatot tűzi önmaga elé, hogy önmagában ismételje meg születését: a kommentár szentesíti a nyelvet.”³⁶

A jelen beszédpozícióit a kritika és a kommentár közti teoretikus választásokhoz köti: „A nyelv önmagához való viszonyának e két lehetséges módja ettől fogva rivalizálni fog egymással, s ez a helyzet mind a mai napig fennáll. Sőt talán napról napra fokozódik, éleződik is (...) Ám mindaddig, amíg a nyelv civilizációnk kebelében a reprezentációhoz tartozik, és ezt a kötődést nem sikerült feloldani vagy legalább megkerülni, minden másodlagos nyelv a kritika vagy a kommentár alternatívája előtt áll.”³⁷ A festményvers, mely a reprezentáció verbális lehetőségeit kutatja, mint önmagát nyelvi műalkotásként tudó forma mind a kritikai megszólalás reflexív jegyeit, mind pedig a szaktudományos diskurzus – esszéisztika leírás központú tematikájától függetlenített kommentár-jelleget problematizálja.

IV.

A következőkben Adrian Henri (1932-2000) angol költő versciklusa kapcsán mutatom ki annak a nyelvkritikai attitűdváltásnak a jellegzetességeit, mely a költészetnek a XX. századi képzőművészet kísérleti műveivel-konceptcióival összefüggésben megmutatkozik. Az *Egy kiállítás képei* ³⁸ a londoni Tate Gallery 1964-es, *Egy évtized festészete és szobrászata 1954-64* címmel megrendezett kiállításának szubjektív metszetét szolgáltatja, mikor hét szövegben idézi fel a századközép művészetének mára kétségkívül paradigmaticussá vált alkotásait-alkotóit (Jean Dubuffet, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Josef Albers, Jim Dine, Victor Vasarely, Louise Nevelson). Némileg igazolva Emmanuel Lévinasnak az összehasonlító irodalomtudomány módszertanát illető kritikai megjegyzéseit vizsgálom Henri szövegeit.³⁹ A választásról: idézhetők lennének az absztrakt

³⁶ Michel Foucault *A szavak és a dolgok* (A társadalomtudományok archeológiája) Romhányi Török Gábor ford. – Osiris Kiadó, Bp., 2000, 102.

³⁷ Uo. 102.-103.

³⁸ Orbán Ottó: *Hatvan év alatt a Föld körül* (összegyűjtött versfordítások) Harmadik kötet – Magvető, Budapest, 1998, 344.-346. A továbbiakban a verseket ebben a fordításban idézem.

³⁹ „Manapság az összehasonlító irodalomtudomány módszerei nagyon hasonlítanak

festményvers kategóriájába sorolható, egyéb, kevésbé radikális művek, melyek azt bizonyítanák, hogy szélsőséges vizuális hatások nem vonnak maguk után hasonlóan szélsőséges nyelvi megoldásokat. A kihívás újszerűségét azonban az mutatja, hogy ezek is interpretálhatók, vonatkoztathatók a címekben megjelölt alkotásokra, azoknak egy kompakt (minimális-strukturális) szemantikai karakterét megragadó változatok. Így ez a visszafordított legitimációs aktus érvel a módosított kép-szöveg összefüggések mellett.

Henri gesztusa így azt a kérdést aktualizálja, hogy a modern művészet egy jelentős vonulata (jelen esetben főként az '50-es évek amerikai művészete) mennyiben illusztrációja kurrens filozófiai-művészetelméleti problémafelvetéseknek⁴⁰, illetve mennyiben protestálás az interpretáció elméletének alapvetően szövegelemzésre (vagy narratív képi elemekre) kidolgozott metodológiája ellenében, mely a kognitív folyamatok nyelvi megelőzöttségének tételén alapul (pl.: Sapir-Whorf-hipotézis).

A nyelvi és főként írott nyelvi megközelítésmód festészettel szembeni lépéshátrányának egyéni motiváltságú változatát adja a versciklusban is említett Jean Dubuffet.⁴¹ Esztétikájához, az 'art brut'-hoz igazítva a literális nyugati kultúra hordozójaként említi a szépség görög eredetű fogalmát, az analízis alapú kutatás módszerét és a nyelv szerinte eltúlzott szerepét, s mindezt megkérdőjelezve a primitív népek antiinsitucionális, antikulturális szemléletének „vérfrissítését” javasolja. A kommunikáció vizualizálását a közvetlenség, jelentéstelenség, korporáció, szimultán jelmegjelenítés a képben egyesülő létmódjával bizonyítja.

A versek nagyrészt szeriális műtárgyakra vonatkoznak, de a művészek nevéhez tágabb értelemben is egy-egy irányzat, jellegzetes technika kötődik (Jean Dubuffet-„art brut”, Mark Rothko-„color field painting”, Robert Rauschenberg-„combining painting”, Josef Albers-geometrikus absztrakt, Jim Dine-„pop art”, performance, Victor Vasarely-op/kinetic art, Louise Nevelson-„assemblage”). A ciklus versei így az egyes markáns képi nyelvalkotási koncepciókat teoretizálják és olvashatók a

minderre, a világirodalom pedig oly hatalmas, hogy az ember mindig megtalálja benne azokat a gesztusokat, szimbólumokat és mondatöredékeket, amelyek valamilyen szempontból hasonlítanak az evangéliumi történetek bizonyos részleteihez. A folklór tengerében is kirajzolódnak ilyen ábrák.” Ld.: Emmanuel Lévinas: Simone Weil szembenállása a Bibliával (Varga Mátyás ford.) – In.: Pannonhalmi Szemle 2001, IX/1., 109.

⁴⁰ Pl.: Rosalind Krauss: Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism – In.: American Art of the 1960s – The Museum of Modern Art, New York, 1991, 125.

⁴¹ Jean Dubuffet: Anticultural Positons(1951) – In.: Thories and documents of contemporary art (edited by Kristine Stiles, Peter Selz) – University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996, főleg 196-197.

verbális kompetencia reprodukív képességeit jogaiba visszahelyező apológiaként.

A *Robert Rauschenberg*: „*Szélmente*” című művére írott vers a „combining painting” sajátos, foto-naturalista elemeket, önálló tárgyakat beillesztő vegyes technikáját emeli ki:

*a nyomtatott narancsok festve vannak
a festett narancsok festve vannak*

Haragos égbolt éle a gázgyár fölött
Egy héja költ a festett szívárványban.

A képalkotók kollázsszerű elhelyezése és applikálása a megjelenítések elsődleges jelölétén túl problematizálják a technika által referenciájukban elbizonytalanított részek vonatkozásait is, amit a szövegben a vers első két sora visz végbe. A második két sor arra a szerkesztésmódra utal, mely irodalmiként elrendezett vizuális metaforákban határozza meg a mű alapképletét.⁴²

Hasonlóan értékelhető a *Victor Vasarely*: „*Szupernóvák*” című vers megoldása, mely két mozzanattal járul hozzá az eredeti mű jellemzőinek dokumentálásához. Egyrészt a Vasarely-recepció által emlegetett „poláris vizuális minőségek különbözőségére építhető”⁴³ koncepció jelenik meg. Másrészt a szemantikai paradoxon és a tipográfiai elrendezés tükörsémája („A FEKETE FEHÉR”, „A FEHÉR FEKETE”) az elsődleges percepció eredményeit az antropológiailag kódolt mechanizmusoknak az optikai illúziókeltés eszközeivel módosító vállalkozására utal.

A nyelvi reprezentáció szempontjából az egyik legérdekesebb vers a *Mark Rothko*: „*Pirosak- 22*” című. Rothko 'color field' festészete a kritika és a művészettörténetírás számára láthatólag problematikus tendenciaként jelentkezik, s az interpretáció az analógiateremtés (Ld.: Caspar David Friedrich, Turner stb.) mozzanatán kívül a művek teleologikus olvasatával kísérli megkerülni a festményekkel való primer viszony kialakítását. Henri szövegében viszont kerül mindenféle teoretikus előfeltételt és a kép minimalizmusának apropóján a festményvers minimális modelljét vázolja:

⁴² Ld.: Edward B. Henning: Fifty years of modern art 1916-1966 – Cleveland Museum of Art, 1966, 159.

⁴³ Aknai Tamás: Egyetemes művészettörténet 1945-1980 – Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001, 316.

VÖRÖS
NARANCSSZÍN
NARANCSSZÍN
NARANCSSZÍN
VÖRÖS
KARMAZSIN
VÖRÖS

A Seagram képeivel a minimalizmushoz közelítő Rothko kompozíciói kapcsán a költő elutasítja mind az ironia megjelenését⁴⁴, mind pedig a képi jelöllet transzcendentalizálását⁴⁵, melyek ellenében hatnak a neutrális festménycímek is (Rothko 1949-től csak számokkal jelöli képeit). A képi elemek színfoltokra korlátozása és sematikus eloszlása a nyelvi reprodukciónál a mellénevek alapalakjainak és sor-rendjének felelnek meg. A minimális jelölőbázis ezentúl ismétléssel a színkiterjedést, vastagbetűs szedéssel a színmélység/színkvalitás valamilyen változását jelöli. A jelölők véletlenszerűsége mindkét esetben a környezet legitimációs aktusain keresztül válik a befogadásban az értelmezés tárgyává. Rothko művészete kapcsán a kritika is kiemeli az „elfogult” tekintet szerepét: „Our ultimate assessment of what some have called the abstract Sublime of Rothko, Newman, and Still depends on how willing we are to join them on their visionary plane.”⁴⁶

A szöveg elsőrendűen vet fel több, a kép-költészet tárgykörébe tartozó klasszikus problémát, melyeket Lessing Laokoon-jában bemutatva az esztétika paradigmatisztikus kérdéseivé emel. A reproductív gesztus sem tudja feloldani az olvasási folyamat időbeliségének és a látvány atemporalitásának anomáliáit. Ezentúl beteljesülni látszik a dubuffet-i képfogalom közvetlensége és szimultaneitása, hiszen a minimális formakonzekvenciák ellenére a megnevezések által indukált kép nem minden ponton fedi le az eredetit (pl.: színátmenetek verbális megjeleníthetlensége stb.). Hasonlóan teljeskörű reprezentatív dokumentálásra utal a *Louise Nevelson: „Mennykatedrális III.”* című kompozícióját idéző ciklusdarab:

⁴⁴ „Color was a part of Minimalism’s irony. There was no way it could be taken straight.” – In.: Rosalind Krauss: im. 125.

⁴⁵ Pl.: Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945* – Thames and Hudson, London, 1979, 42.; Norbert Lynton: *The story of modern art* – Phaidon-Oxford, 1980, 239.; Anna Moszynska: im. 165-166.

⁴⁶ In.: Norbert Lynton: im. 242.

Fekete
 Fekete
 Fekete
 Dobozok
 Fekete
 Fény
 Fekete
 Holdfény
 Fekete
 Üresség
 Fekete
 Por
 Fekete
 Dobozok
 Fekete
 Fekete
 Fekete

A Nevelson-mű ismeretében azonban kizárható a Rothko-festmény esetében alkalmazott nyelvfelfogás, mely a verbális és vizuális elemek ekvivalenciáját állítja, ám minimális-antiirrodalmi gesztusával a nyelvkritikai kételynek is helyet biztosít. A *Mennykatedrális* az extenzív leírás ellenében hat tárgyburjánzásával/az objektum rendszerelvet nélkülöző elrendezésével. Ugyanakkor az egységesítés irányába mutat a feketére festés, a monokromizálás szerzői beavatkozása. Adrian Henri versének tipográfiai megjelenésével felidézi a képzőművészeti tárgy nagyságélményét, illetve a dobozok aritmikus megoszlását, mint sorszerkezetet variálja. A fekete jelzőhöz kapcsolódó főnevekkel a tárgyi meghatározók deskripciójától indulva (dobozok), majd ahhoz visszatérve a totalitás metaforikus megképzésére tesz kísérletet (fény, holdfény, üresség, por). Az interpretáció érvényességét látszik alátámasztani Nevelson intenciója is.⁴⁷

Ahogy az utóbbi két esetben a formahiány (eltekintve a művek horizontális strukturáltságától, mellyel hozzájárulnak a sorszerkezetbe kódolt nyelvi reprezentáció sikeréhez), úgy Josef Albers festménye esetén (*Josef Albers: Hódolat a Négyszögnek*) a formatöbblet a szöveg fő szervezőelve. Utóbbi esetben a cím nyilvánvaló teoretikussága és a vállalkozás koncepciózus jellege a tiszta

⁴⁷ Louise Nevelson: *Dawns and Dusks* (1976) – In.: *Theories and documents of contemporary art* 513.

formaanalízis módszere ellen hat.⁴⁸ Thomas B. Hess szerint az amerikai modern művészet inkább etikai, mint esztétikai elveknek veti alá magát, ellentétben a kortárs európai művészet legjavával.⁴⁹ Albers munkássága az európai avantgarde és az annak reakciójaként felfogható amerikai modernitás fejleményeinek körében mutatja eszmei eredetét. A felszólítás fokozása Henri versében egyszerre olvasható a konkrét albersi kompozíció centrum felé törekvésére és etikai-esztétikai normaként, egy képfogalom rögzítéseként. Az Arnold Gehlentől idézett kezdő felütés, mely az absztrakciót a némasággal asszociálta, - mint láttuk - Henri verseiben a költészet legelemibb adottságainak destrukciójaként ölt testet. A modernitás formatörekvéseivel szembesített műfaj, a festményvers így az „átértékelt” tekintet wölfflini programjának („látó látás”) imperatívusszá alakításával úgy zárul a szinkronitásba, hogy közben önmaga mind etikai, mind esztétikai értelemben kérdésessé válik:

nézz.

láss.

valaha.

most.

⁴⁸ Albers, mint a Bauhaus volt tagja, a harmincas évektől az USA-ban fontos művészetpedagógiai munkásságot fejt ki. Többek között a Black Mountain College és a Yale University design tanára

⁴⁹ idézi John Russel: The meanings of modern art – Thames and Hudson, 1981, 307.